tempi di percezione

tempi di percezione

Rodolfo Aricò
Carlo Battaglia
Antonio Calderara
Ulrich Erben
Winfred Gaul
Rupprecht Geiger
Raimund Girke
Riccardo Guarneri
Reimer Jochims
David Leverett
Dan Van Severen
Piet Teraa
Claudio Verna
Gianfranco Zappettini

testi di
Luigi Lambertini
Lara Vinca Masini

Comune di Livorno
Casa della Cultura
57100 Livorno, Italia
24 piazza Guerrazzi
telefono 22612
inaugurazione 28 aprile 1973
orario: 10-13/16-20 festivi chiuso

Con questa rassegna coordinata da Roberto Peccolo si intende fare il punto su una situazione particolare dell'attività artistica di questo momento, che si pone, intenzionalmente, come una delle alternative possibili alle molte formule involutive nelle quali si insabbia la condizione dell'operatività attuale.
Una delle alternative possibili, ripetiamo; senza pretesa, quindi, di darsi come unica o assoluta: come quella, semmai, che, oltre la definizione oggettuale e l'abbandono delle tecniche tradizionali, ritrova proprio nella tecnica pittorica, riscoperta ad un grado di utilizzazione e di interpretazione diversi dal consueto, la possibilità di una nuova apertura verso formule di rinnovamento, assunte, anche, dal superamento del concetto tradizionale di « quadro », nell'ambito dell'oggettualizzazione 'minimal' (qui, particolarmente, nell'esperienza di Aricò, e, per certi aspetti, nella strutturazione di Gaul), o della formulazione di sintesi progettuali pittoriche, di cui il quadro si costituisce a solo supporto.
In questa mostra, comunque, sono rappresentati alcuni esempi di attività pittorica che cercano di portare avanti, verso soluzioni di rinnovata formula percettiva, un discorso che si svolge e si articola, con agganci innegabili ma con una precisa caratterizzazione indipendente, all'interno del filone generale delle correnti astratte, fin dagli albori delle avanguardie storiche del 900.
Vuole essere, semmai, compito di una revisione come questa, anche se si dà solo a titolo esemplificativo, la possibilità di individuare e di mettere a punto la situazione attuale di una ricerca che non si è mai proposta come del tutto autonoma fino a costituirsi in 'scuola' o in 'movimento' (almeno fino al secondo dopoguerra, e anche allora su definizioni abbastanza generalizzate e di recupero di certi - ismi), e che va individuata, per grandi linee, nelle componenti diverse e nelle implicazioni confluenti da terreni culturali e da contesti ideologico-formali spesso apparentemente incomunicanti.
Se infatti si vuol trovare il punto di riferimento storico a questa formulazione particolare di astrattismo i parametri si fanno complessi e involuti.
Se da un lato il ricorso più diretto e più lontano può esser quello delle avanguardie russe (ma più il Suprematismo di Malevic e certo Kandinskij, che non il Costruttivismo di Tatlin dall'altro lato sarà più Klee che Mondrian a fornire un riferimento.
Del resto Franz Marc, nel 1915, a pochi mesi dalla morte in guerra, scriveva: « Ho ripreso un pensiero solitario, posato come una farfalla nel cavo della mia mano: il pensiero che siano già vissuti uomini primordiali che amavano l'astratto come noi.... La nostra volontà europea di giungere alla forma astratta, altro non è se non la nostra più alta coscienza, la risposta e la vittoria nostra sullo spirito sentimentale. L'uomo primitivo non aveva sentimentalismi, quando amava l'astratto ».
Ma questi riferimenti si danno, peraltro, solo come allusivi, come fatti analogici lontani, mentre, se il discorso vuol farsi su un piano di più diretta impostazione critico-culturale, occorrerà riportarsi ad una delle due definizioni dell'Espressionismo astratto, quella che ha il suo più diretto attacco nell'astrattismo contemplativo, misticheggiante, legato ai moduli delle filosofie orientali della Scuola del Pacifico (Rothko, Newman), che continuerà nella pittura 'fredda' — e, appunto, 'minimal' — di Reinhardt, e che, in contrapposizione con l'Espressionismo gestuale, 'caldo', della Scuola di New York (basti citare Pollock), può definirsi globalmente sotto la denominazione di 'fredda'.
Ma anche in questo caso il discorso si fa complesso perchè questa particolare configurazione di astrattismo si definirà in maniera più diretta nel secondo dopoguerra in Europa (naturalmente caratteri diversi, differenziandosi sia dalle correnti razionalistiche geometriche (astratto-concrete), di derivazione da Mondrian e dal Bauhaus, sia dalle correnti irrazionalistiche dell'informale europeo

e dell'astrattismo naturalistico postcubista (e picassiano) di un certo settore della Ecole de Paris e di molte esperienze astratte 'nazionali' (in Italia, in Germania, in Francia...).

E' chiaro che non è possibile creare distinzioni categoriali in un ambito in cui le differenze, oltre quelle personali, innegabili, sono così sottili e specialistiche, si fondano su rapporti di tensione, su accentuazioni minime, su dati di sensibilità rarefatta, che vengono a incrinare la struttura razionale del discorso pittorico. Comunque, dal secondo dopoguerra, è sul filo della ricerca che è andata sotto la denominazione di 'neoconcretismo' che occorre riportarci per individuare le linee di questo filone.

E' vero che sotto tale denominazione sono state raggruppate quasi tutte le correnti ispirate all'astrattismo geometrico e ad una trascrizione in chiave estetico-formale delle ricerche scientifiche sulla percezione ottico-dinamica (sotto l'ègida polivalente della gestaltpsychologie).

E già il discorso al termine 'concreto' ci riporterebbe ad una interpretazione esclusivamente razionale geometrica del concetto (sebbene da « Revue A.C. - Art Concret - di Van Doesburg, pubblicato a Parigi nel 1930 al MAC - Movimento Arte Concreta - del 1948 a Milano il discorso si sia notevolmente complicato).

E allora in che ordine si potranno collocare i riferimenti più vicini a questo tipo di operazione, che tenta di collocarsi fuori dalla linea del postpositivismo razionalistico?

Si va da Albers, in America, alle textures dinamico-luminose di Dorazio, in Italia, da certe riprese di liricizzazione di superfici desunte, in Licini, da Klee, a certo monocromo (anche, al limite, di Fontana), alle ricerche sullo spazio-luce (nei retini e nelle aniline) di Lo Savio, a tutto un tipo di ricerca portato avanti, come si dimostra anche in questa rassegna, nei paesi nord-europei...

E allora, forse, varrebbe la pena di chiarire in che cosa si distingue questo tipo di operazione pittorica da quello astratto-concreto, al quale, comunque, si rifà come ascendenza diretta: direi che la caratteristica più esclusiva di questa ricerca è nella impostazione mentale aprioristica del problema formale in un fattore determinante che può ascriversi sotto la formula dell'ambiguità.

E' da questa impostazione di base che derivano, come corollari, tutte le caratteristiche aggiunte; che potrebbero essere elencate, di seguito, come componenti essenziali: la libertà di immaginazione fantastica, i ricorso alla sensibilizzazione; il piano usato come struttura aperta e dilatabile; la contemplatività; l'emotività; la luce usata come fattore dinamico; il colore usato in funzione di quantificazione luminosa...

Caratteri che in ciascuno dei presenti a questa rassegna si manifestano in maniera diversa, pur sulla base di componenti comuni: il gioco del tono su tono, in funzione di gradiente luminoso in Erben, per esempio, e, per certi aspetti, in Teraa, Calderara, Jochims, Geiger, Zappettini; la componente segnica come mezzo di sollecitazione di vibratilità luministica in Guarneri, Leverett; l'evidenziazione di forme geometriche affioranti in un continuum spaziale, in Battaglia e Verna; l'ambiguità superficie-struttura (con allusione all'operazione 'minimal', come ho già accennato), in Aricò e in Gaul.

Ed è a questo punto che la rassegna avrebbe anche potuto dilatarsi fino a comprendere esperienze già volte al superamento successivo del supporto dimensionato — si pensi, ad esempio, per l'Italia, a Griffa e a Gastini —.

Ma la manifestazione non intende esaurirsi in questa prima esemplificazione: è l'inizio di un discorso che può andare, a nostro avviso, anche abbastanza lontano.

Lara-Vinca Masini

Opere esposte

Rodolfo Aricò
1 1972-73, Prospettiva azzurra 1", acrilico su tela, 150.180. 6,5 cm
2 1972-73, Prospettiva azzurra 2", acrilico su tela, 150.180.6,5 cm
Carlo Battaglia
1 1972, Iro, tempera e olio su tela, 60.200 cm
2 1971, Manes, tempera e olio su tela, 60.320 cm
Antonio Calderara
1 1964, Misura di luce, olio su tavola, 72.72 cm
2 1968, Costellazione, olio su tavola, 54.54 cm
Ulrich Erben
1 1971, Ohne titel, olio su tela, 90.65 cm
2 1972, Ohne titel, olio su tela, 100.70 cm
Winfred Gaul
1 1972, Markierungen am rande 7", acrilico su tela, 80.300 cm
Rupprecht Geiger
1 1971, 611/71, acrilico su tela, 90.100 cm
Raimund Girke
1 1970, Kontraktion, olio su tela, 85.85 cm
2 1970, Oben/unten, acrilico su tela, 85.85 cm
Riccardo Guarneri
1 1970, Quadrato/8 rettangoli n. 343, tecnica mista su tela, 123.123 cm
2 1971, Riferimenti n. 424, tecnica mista su tela, 123.123 cm
Reimer Jochims
1 1971/72, Brennen 72/5, acrilico su tela, 84.90 cm
2 1971/72, Zeit 72/15, acrilico su tela, 60.84 cm
David Leverett
1 1972, Colour structure A/42, acrilico su cartone, 118.83 cm
2 1972, Colour structure A/43, acrilico su cartone, 118.83 cm
Piet Teraa
1 1972, Senza titolo, acrilico su tela, 130.130 cm.
2 1972, Senza titolo, acrilico su tela, 130.130 cm
Dan Van Severen
1 1971, Composition, inchiostro e gesso su carta, 40.60 cm
2 1971, Composition, inchiostro e gesso su carta, 40.60 cm
Claudio Verna
1 1971, A/29 n. cat. 142, acrilico su tela, 150.150 cm
2 1971/72, A/144 n. cat. 257, acrilico su tela, 140.90 cm
Gianfranco Zappettini
1 1973, Vibrazioni bianche individuate da due linee, acrilico su tela, 195.130 cm
2 1972, Vibrazioni bianche su due diagonali, acrilico su tela, 195.130 cm

CENTRO PECCI PRATO

CENTRO PER L'ARTE
CONTEMPORANEA
LUIGI PECCI

WWW.CENTROPECCI.IT

Anteprima limitata.

Limited preview.

Per ulteriori informazioni scrivere a cid@centropecci.it

For further information e-mail to cid@centropecci.it